ZYGMUNT BATOWSKI

RZEŹBY ARTYSTÓW STANISŁAWA AUGUSTA

W ZBIORZE ODLEWÓW GIPSOWYCH UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

(Z ILUSTRACJAMI)



WARSZAWA 1922

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLJOTEKA POLSKA"

ZYGMUNT BATOWSKI

RZEŹBY ARTYSTÓW STANISŁAWA AUGUSTA

W ZBIORZE ODLEWÓW GIPSOWYCH UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

(Z ILUSTRACJAMI)



WARSZAWA 1922

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLJOTEKA POLSKA“

Odbitka z „Przeglądu Warszawskiego" (Nr. 14)

Przetrwawszy czasy zamachów na polskie mienie kulturalne, dochował się w Warszawie, nietknięty nawet przez ewakuację wojenną 1915 r., jeden dział zbiorów króla Stanisława Augusta — odlewy gipsowe rzeźb. Wśród wznawianych brakowań i stopniowego usuwania z pod naszego oka tego, co w stolicy zgromadziło polskie miłośnictwo ksiąg, pamiątek i dzieł sztuki, co świetniało wspomnieniem i promieniało siłą kultury, gipsowa gliptoteka po królu Stanisławie Auguście ostała się na miejscu, zawdzięczając ten los zarówno niskiemu jej szacowaniu, jak i materjalnym, niewdzięcznym do przewozu, właściwościom zabytków — ciężarowi i kruchości. Uszczuplił ją i nadwerężył przeważnie ząb czasu. Utworzywszy na początku XIX-go wieku zawiązek gabinetu odlewów dla Uniwersytetu Warszawskiego, pozostaje ta, jedna z większych pamiątek po Stanisławie Auguście, które były we władaniu Rosjan, nieprzerwanie w murach uniwersyteckich, w sali umyślnie z dawna skonstruowanej na pomieszczenie gipsów, aby służyć dla studjów rysunkowych i plastycznych oraz archeologicznych.

Istniejące inwentarze z końca XVIII-go i początku XIX-go wieku pozwalają nam wyróżnić z zupełną prawie dokładnością, co w dzisiejszym uniwersyteckim Zbiorze odlewów gipsowych rzeźb starożytnych i nowożytnych, rosnącym w ciągu XIX-go wieku i dopełnianym jeszcze do niedawnych lat przed wojną, znajduje się ze zbiorów królewskich. W jednym z wykazów mieszczą się dane o marmurach, terrakotach i gipsach, pozostających na Zamku za rządów pruskich, — są tam wyliczone nasze najstarsze odlewy, podług miejsca, gdzie stały, z podaniem rozmiarów (w calach) — w innych, następnych wykazach jest objęty stan rzeczy już po przejściu tych przedmiotów w nowe posiadanie i po otrzymaniu nowego przeznaczenia.

Te materjały informacyjne mieszczą się w księgach zarządu Zamku, w archiwaljach, uprzystępnionych obecnie zasługą dyrektora

zbiorów państwowych, D-ra M. Tretera, w szczególności w woluminie, zatytułowanym: *Acta gen.: Von Besitznahme des Königs-Schlosses zu Warschau und Verwaltung desselben A⁰ 1796 bis den 26 Jan: 98*, gdzie mieści się spisany w r. 1797 francuski: *Inventaire des Tableaux, Desseins, Marbres et Plâtres dans le Château Royal à Varsovie* (karty 163—191), — oraz w Archiwum Ministerstwa W. R. i O. P. przy Uniwersytecie Warszawskim w *Aktach Kommissyi rządowey wyznań religijnych i oświecenia publicznego tyczących się nabycia Modelów gipsowych po Ś. p. Stanisławie Auguście Królu Polskim od 2-go Lutego 1810, 39 A*. Podstawowe znaczenie ma znajdujący się w tym woluminie *Rejestr figur gipsowych zakupionych po królu Stanisławie Auguście*, niedatowany, ale sporządzony prawdopodobnie w okresie lat 1811—6 (albo jeszcze wcześniej), 18 kart *folio*, zapisanych po obu stronach po francusku, z powtórzeniem wymiarów (w calach) i podaniem ceny (w dukatach). Rejestr ten powtarza się *mutatis mutandis* w kopji z r. 1817, opatrzony przez Zygmunta Vogla, malarza i profesora na Oddziale Sztuk pięknych Uniwersytetu Warszawskiego, uwagami i poprawkami co do niektórych pozycyj (*Akta*, j. w.), tudzież w pierwszym podręcznym inwentarzu Zbioru, założonym w r. 1819, lub nieco wcześniej, przez „konserwatora wzorów gipsowych", Antoniego Blanka, także malarza i profesora Uniwersytetu Warszawskiego. Wreszcie ułatwiają nam sprawdzenie tożsamości przedmiotów jeszcze późniejsze spisy, dokonywane dla kontroli i dla protokółów zdawczo-odbiorczych, do których to spisów, powtarzanych z coraz mniejszą dokładnością i zrozumieniem, wciągano dane rejestru francuskiego. (Dalsze wolumina wspomnianych *Aktów*.)[1]

*

Odlewy gipsowe rzeźb i nieliczne wśród nich terrakoty spełniały na zamku warszawskim zadanie przedewszystkiem dydaktyczne. Potrzebowała ich uczelnia malarstwa i rzeźby, prowadzona przez nadwornych artystów. Ale zaspokajały one również czyste miłośnictwo sztuki u króla. Leżało w estetycznych ramach czasu gromadzenie gipsowych reprodukcyj plastyki, wynikające z rozumowania, że nie można mieć wszystkiego w szlachetnym, monumentalniejszym materjale, ani posiąść samych unikatów. Warszawski zbiór nie wstydził się zapewne za siebie wobec innych ówczesnych. Gipsy jego unaoczniały

[1] Wymienione inwentarze nie wyczerpują całości materjału archiwalnego do zbioru rzeźb i odlewów gipsowych Stanisława Augusta. Cel niniejszego przewodnika pozwala na razie tej reszty nie uwzględniać.

w kopjach sławne arcydzieła antyczne, będące już nie do pozyskania, i zastępowały podziwiane oryginały współczesnej zagranicznej rzeźby. Ale zbiór zwiększał się też wytworami miejscowej pracy artystycznej, rzeźbiarzy królewskich i ich pomocników, nauczycieli i uczniów. To więc, co nabyto ongi w Zamku dla królewskiego Warszawskiego Uniwersytetu, zawierało rzeczy różnorodnej treści, choć zawsze z przewagą plastyki antycznej.

Dodać wypada, że nie wszystko, co ma piętno epoki Stanisława Augusta i polski charakter tematowy, przeszło do zbioru uniwersyteckiego wprost z sal i składów lub pracowni artystów zamkowych. Późniejsze *Akta Kommissyi Rządowey*, tyczące się Bibljoteki Publicznej w Warszawie oraz księgozbioru i innych zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (A 7, vol. 6—8, z lat 1832—41), wykazują, że niektóre odlewy, nie wymieniane w spisach powyżej przytoczonych, pochodzą ze skasowanego po powstaniu listopadowem Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Była to jedyna cząstka artystycznych zbiorów tego Towarzystwa, która ocalała dla Warszawy od mikołajowskiej grabieży. Wcielona przymusowo w r. 1834 do powiększonego już wówczas zakupnami zbioru królewskiego, uzupełniła pożytecznie jego *polonica*. Jedno z drugiem w dzisiejszym swym stanie, choć bezsprzecznie może razić fragmentarycznością, choć utraciło swe pierwotne zastosowanie lub przedstawia się jako szczątki niezziszczonych zamiarów artystycznych, a miejscami robi wrażenie jakiegoś tylko wygarniętego remanentu nieczynnej pracowni rzeźbiarskiej, — jest przecież materjałem muzealnym i naukowym: zasila cennemi przyczynkami nasz pogląd na ówczesną plastykę, a nadto dorzuca liść do wieńca zasług króla Stanisława Augusta, jako tego, który ruchowi rzeźbiarskiemu za swego panowania dał poważną podnietę. Pozostawiając tedy na uboczu wszystkie odlewy utworów sztuki antycznej, z nowoczesnej zaś odlewy dzieł, sprowadzonych z zagranicy, zwracam poniżej uwagę na niektóre zabytki, odnoszące się do stanisławowskich czasów i ludzi, na gromadkę rzeźb, nie podciągniętych dotąd pod naukową, należącą się im ocenę — głównie z tego powodu, że ten bardzo cenny dla Warszawy, a wyjątkowy w kraju zbiór Uniwersytetu jest wogóle zapomniany.

*

Przegląd wspomnianych zabytków wypada nam rozpocząć od interesującego przyczynku do dziejów rzeźby monumentalnej w Polsce, jakim jest niewątpliwie m o d e l p o m n i k a J a n a III, odlew z gipsu barwionego na ceglasto-czerwono, wysokości 86 cm, niestety,

w kilku miejscach nadkruszony. — Król-wódz stoi na czworogrannym piedestale, łączącym się stopniami z ziemią, po rogach u dołu siedzą czterej jeńcy, boki piedestału zdobią sceny historyczne, płaskorzeźbione.

Nie wyliczam podrzędniejszych motywów, ani nie próbuję szczegółowego opisu całości, gdyż utwór ten nie należy do zupełnie nieznanych; owszem był przedmiotem i reprodukcji i wzmianek — i nawet orędownictwa za wykonaniem go w sposób monumentalny [1]. Pomyślany jest on bowiem do ustawienia na wolnej przestrzeni w skali wielometrowej.

Nęcący ikonograficzną stroną, zagadkowy genezą i przeznaczeniem, zabytek ten w porównaniu ze wszystkiemi innemi polskiemi utworami zbioru najmniej dostarcza danych o sobie. Akta — mianowicie *Raport Deputacji wyznaczonej do sprawdzenia i odebrania Gabinetów po b. Uniwersytecie Warszawskim* z 18. IX. 1835, załącznik B (w cytowanych archiwaljach: nr. 39 C., vol. I) — notując wtedy po raz pierwszy tę rzeźbę pomiędzy jeszcze „nie zapisanemi w inwentarzu", nie podają ani źródła jej nabycia, ani autorstwa.

Dopiero późniejsze urzędowe wykazy — jak protokół odbioru przedmiotów z Warsz. Muzeum sztuk pięknych przez Bibljotekę Główną z 29. VIII. 1869 (*Dieło Kanc. Warsz. Uczebn. Okruga*, 8 E) — zapisują model ten jako dzieło Pinka (rzeźbiarza Stanisława Augusta), niewiadomo na jakiej zasadzie: tradycji czy domniemania. J. Łoski, który jedyny, ale trzykrotnie pisał o tym pomniczku, miał go za pracę Lebruna, to znowu kombinował, że skoro „nadwornymi rzeźbiarzami króla byli Lebrun i Monaldi, wnosić więc trzeba, że powyższy model jednego z nich jest dziełem". A tymczasem bodaj o tej właśnie pracy rzeźbiarskiej wspomina sprawozdanie J. Bernoullego z podróży do Polski w r. 1778 i ono może wprowadza na tropy autorstwa [2]. W jednej z sal Zamku warszawskiego zastał Bernoulli oprócz marmurowego popiersia Voltaire'a, wykutego przez Piotra von Verschaffelt („Vershasselt") z Mannheimu,

das Modell einer Standsäule Königs Johann Sobieski mit Sclaven von einem zu Paris sich aufhaltenden Polen verfertigt.

---

[1] J. Łoski: *Pomnik Jana Sobieskiego na pamiątkę zwycięstwa pod Wiedniem, rzeźba Piotra Vaneau. Z dołączeniem innych pomników i opisu*, Warszawa, 1880. Karta VII—VIII i tablica VIII. — J. Łoski: *Niektóre pamiątki po Janie Sobieskim i jego rodzinie, znajdujące się w Warszawie.* (*Tygodnik Illustrowany*, 1883, t. I, nr. 22, str. 350 i reprodukcja drzeworytowa w t. II, nr. 34, str. 120). — J. Łoski: *Jan Sobieski, jego rodzina, towarzysze broni i współczesne zabytki*, Warszawa, 1883, str. 103—7 i ilustr. LXXII.

[2] J. Bernoulli: *Reisen durch Brandenburg, Pommern,... und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778.* VI Bd., Lipsk, 1780, str. 259.

Wedle więc tej wiadomości, ciekawszej od inwentarzowych zapisek i wnioskowań skrzętnego badacza pamiątek, utwór ten, który na pierwszy rzut oka zdaje się być płodem początku XIX-go wieku, miałby sięgać znacznie odleglejszych czasów i wyjść z pod ręki Polaka. Czy zatem z pod ręki Pinka, — jeżeli identyczność przedmiotu z wzmianką jest pewna?

Z pośród Polaków, kształcących się oficjalnie na artystów w Paryżu, odpowiadałby wzmiance Bernoullego jedyny rzeźbiarz, zapisywany w królewskiej Akademji malarstwa i rzeźbiarstwa w latach 1770, 1774—6:

François Offert S.[culpteur] de Pologne, âgé de 22 ans, protégé par M. Bridan élève de M. Monot[1].

Jakkolwiek w tej samej uczelni pobierał naukę także „*Ferdinand Pinck de Varsovie*", liczący w r. 1780 lat 19, „*élève de M. Suvée*", notowany potem jeszcze w r. 1781 i 1784, ale zawodem jego było malarstwo, jak wskazuje litera P. *(peintre)* przy nazwisku[2]. Był on, wedle skądinąd posiadanych wiadomości, synem rzeźbiarza króla Stanisława Augusta, Franciszka Pinka, i pensjonarjuszem królewskim.

O Offercie wiemy znikomo mało. Na terenie warszawskim zjawia się o nim jeszcze następujący szczegół, zawarty w zapisce inwentarza zamkowego:

Medaillon de Stanislas Auguste, Roi de Pologne par F. Hoffert avec bordure de bois doré, rond, 9 pouces[3].

Poza tym śladem twórczości jego w kierunku rzeźbiarsko-portretowym, względnie medaljerskim, oraz śladem jego stosunku do Stanisława Augusta, głucho o jego pracach. Wobec tego nazwisko „Offert", „Hoffert", może być tymczasowo przekazane jedynie do dalszego tropienia, dopóki jakiś materjał porównawczy nie potwierdzi wniosku, że ono właśnie jest związane z naszym modelem. Pozostaje natomiast, jako najbardziej racjonalne, liczyć się z zapiską aktów dawnego zarządu zbioru. Wówczas nasuwa się pod rozwagę autorstwo Pinka, rozumie się Pinka-ojca (ur. 1733, † 1798).

Znajomość tej postaci i jej twórczości pozostawia jeszcze wiele do

---

[1] *Liste alphabétique pour la demeure de Messieurs les élèves de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, commence le 1-er Octobre 1758*, — wydał D. Roche w czasopiśmie *Staryje Gody*, Petersburg, 1909, czerwiec, str. 308 i 310.

[2] *Régistre des élèves de l'Academie Royale de Peinture et de sculpture à commencer du 5 Fevrier 1778*, wydał D. Roche, tamże, str. 310—1 i 315.

[3] *Inventaire der Tableaux, Desseins, Marbres et Plâtres* (j. w.), karta 179.

życzenia [1]. Pisownia królewskich i dworskich notat zmieniała niejednokrotnie nazwisko jego na Ping, Bing, Byng i inaczej. On sam podał swe imię chrzestne w brzmieniu francuskiem „*François*" na swem głównem dziele, którem jest posąg Jana III na moście Łazienkowskim „podług modelu Pana Le Brun" [2]. Więcej samodzielnie pracował Pink dla warszawskiego Zamku i dla Łazieniek, a król zatrudniał go już w r. 1769 przy odnawianiu Ujazdowa. Udział jego pracy we wnętrzach siedzib królewskich czeka jeszcze naukowego ustalenia podług wskazówek papierów królewskich, tudzież starych inwentarzy Zamku i Łazienek. W tych ostatnich źródłach znajduje się także niejaka pomoc dla naszej kwestji. Czytamy mianowicie w przytaczanym powyżej wykazie zbiorów na Zamku:

Cabinet, chez Mr. Ping, 2 Esclaves assis sur piedestales, — haut. pouces 20.

Dwa odlewy tejże treści, jednak może nie te same, spotyka się istotnie w naszym zbiorze. Dość niepozorne, mało indywidualne, wyglądają na ćwiczenia pracowniane. Jeden jeniec brodaty, skrępowany, drugi skrępowany murzyn, fragment, o ile sobie przypominam, z pomnika Ferdynanda I w Livorno. Wolno się domyślać, że prace te poprzedziły kompozycję odpowiednich motywów pomnika Sobieskiego, ale równocześnie trzeba zaznaczyć, że za mało jest wspólnych cech kształtowań między niemi a pomnikiem, aby móc przypisywać wszystko Pinkowi.

Nie rozstrzygając więc, kto był autorem modelu pomnika, wolę zwrócić uwagę na to, jak wiele, ku potwierdzeniu wzmianki Bernoullego, przemawia za wykonaniem dzieła albo w Paryżu, albo też pod żywem wspomnieniem wrażeń paryskich w XVIII-ym wieku. Tam chyba najbardziej narzucił się artyście motyw jeńców na czterech rogach cokołu, motyw, który ubierał pryncypalne pomniki monarsze Paryża.

My dzisiaj znamy najlepiej z takich dzieł berliński pomnik „Wielkiego Elektora", dzieło Schlütera, uzupełnione postaciami jeńców, prawdopodobnie przez jego uczniów w r. 1708. Charaktery-

---

[1] Dokumenty z wiadomościami o Pinku są cytowane w pracach W. Tatarkiewicza: *Akademia sztuk pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta*, odb. z *Przeglądu historycznego*, Warszawa 1916, str. 11—13, oraz *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa 1919. — Trochę innych szczegółów jest jeszcze rozprószonych w nie przytoczonych tam materjałach. Na tablicy, wmurowanej nowszemi czasy ku pamięci Pinka w katedrze warszawskiej, podano miejsce i datę jego urodzin i śmierci. Tę ostatnią udokładnia zapiska w *Liber Metrices Mortuorum Ecclesiae Metropolitanae (27 Mensis Maji)* — księga zejść parafji katedralnej w Warszawie, lata 1797—1801.

[2] Fryd. Bacciarelli: *Odpowiedź i uwagi nad krótkim rysem malarstwa w Polsce. Rozmaitości*, nr. 42 do nru 102 *Gazety Korresp. Warsz. i Zagr.*, 1819, str. 170.

styczny to przykład sztuki owych czasów odnośnie do wyrażania triumfu zapomocą niewoli pokonanych. Lecz pomysł jeńców jest starszy od epoki Ludwika XIV-go, wczesno-barokowy, włoski, szczyci się ojcowstwem Michała Anioła, a nabiera żywotności w drugiem po nim pokoleniu w szkole Giovanniego da Bologna (Jean'a Boulogne'a), skąd przeszczepia się do Francji, pozostawiając na ziemi włoskiej typowe dzieło, pomnik w. księcia toskańskiego Ferdynanda I Medycejskiego w porcie w Livorno, otoczony postaciami skrępowanych murzynów i innych południowców, korsarzy, — wykonanemi przez ucznia Boulogne'a nazwiskiem Tacca.

Skrępowane stojące postacie widniały w XVIII-tym wieku w Paryżu u konnego posągu Henryka IV-go, na Pont-Neuf, jako dzieło ręki jednego z trzech współpracowników pomnika, Pierre'a de Franqueville (Francavilla). Podobny pomysł (jeńcy siedzący u naroży) powtarzał się przy postumencie pomnika Ludwika XIV-go (z r. 1686) na placu des Victoires, uderzającego oczy wszystkich wyszukaną wspaniałością ku chlubie swego twórcy Martin'a Desjardins (van den Bogaert), póki nie uległ rozebraniu i usunięciu w czasie rewolucji 1792 r., zarówno jak pomnik poprzednio wymieniony [1]. Części tych pomników dochowały się, a w ich liczbie przedewszystkiem owe, głównie nas tu interesujące symbole zwyciężonych narodów. W Luwrze mieszczą się mężczyźni, przykuci łańcuchami, w czworakich pozach, uosabiając odmienne typy i okresy życia i mając jeszcze zadanie przypominania czterech stron świata, — przyczem południe wyobraża murzyn (dzieło Franqueville'a).[2] Drugą czwórkę jeńców (dzieło Desjardins'a) przydano jako ozdobę do Domu Inwalidów w Paryżu.

Do takich pomników z jeńcami należy jeszcze zaliczyć niedoszły francuski pomnik Jana III-go Sobieskiego, przygotowywany za życia króla, a rzeźbiony w drzewie przez Pierre'a Vaneau, nadwornego rzeźbiarza biskupa z Puys, dzieło, które rozkawałkowane obdzieliło fragmentami kilka miejscowości francuskich i kilku właścicieli, a pośród nich i zamek hr. Branickich w Montrésor [3]. Niewątpliwie z oparcia się myśli rzeźbiarskiej o dzieło Desjardins'a powstał ten poważny utwór Vaneau, model zaś nasz wyraźnie upodabnia się do niego zwłaszcza pod względem postaci głównej. Chociaż co do tej, mógł polski autor

---

[1] E. Steinmann: *Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, X Jahrg.* Lipsk, 1917, str. 337 i nast., tabl. 50, 54 i 55).

[2] Fournier-Sarlovèze: *Artistes oubliés*, Paryż, 1902, ustęp: *Pierre de Franqueville*, str. 56—7, z ilustracją.

[3] M. Vachon: *La vie et l'oeuvre de Pierre Vaneau et le monument de Jean Sobieski*, Paryż, 1883. Tamże rekonstrukcja pomnika. Rzecz drukowana poprzednio w *Gazette des Beaux-Arts*, 1880. Artykuł ten powtórzono kilkakrotnie polskiej publiczności w skróconym przekładzie lub w omówieniu (zob. przyp. 1 na str. 6).

znaleźć pomoc w samym Ludwiku XIV-ym Desjardins'a, a poniekąd i w posągu Juliusza Cezara przez Mikołaja Coustou oraz gdzieindziej.

Widzimy więc, że nasz artysta sięgał do skarbnicy motywów przeważnie XVII-go wieku, usiłując stworzyć coś historycznego, stylowego. Zabiegał o ten moment, niczem artysta XIX-go stulecia o rozwijanym zmyśle historycznym i wpajanej akademickiej erudycji, i dlatego w znacznej mierze praca jego nie dała najszczęśliwszych wyników estetycznych, a pozbawiła się indywidualniejszego piętna.

A prócz tego wymyka się ono z pod dokładniejszego określenia co do czasu. Jeżeli nie jest mylne utożsamianie tej rzeźby z ową, posiadaną przez Stanisława Augusta w r. 1778, to i domysł będzie poniekąd trafny, że powstała ona z podniety króla lub przynajmniej do wtóru jego pomysłów uczczenia znakomitego poprzednika na tronie. Wyraził to król posągiem postawionym Janowi III-mu w r. 1784 w Padwie na dawnem Prato della Valle, wznosząc tamże nadto drugi Stefanowi Batoremu (obydwa skutkiem mniemania, że ci królowie byli uczniami tamtejszej akademji [1]). Głębiej zaś zrealizował swój pietyzm dla walecznego pogromcy Turków konnym pomnikiem w Łazienkach z r. 1788. Nasz model powstał zapewne także z myślą o pewnem zgóry upatrzonem miejscu.

Ale nie od samego przypadku należy oczekiwać rozwiązania tej zagadki. Teki zbioru graficznego Stanisława Augusta w Petersburgu, z taką niecierpliwością wyczekiwane w Warszawie, kryją jeszcze niewątpliwie niespodzianki dla badacza. Jeśli już naprawdę zanosiło się na postawienie pomnika takiego, jak się on przedstawia w modelu, jest to dowodem smaku rozstrzygającej osoby, że dzieło zatrzymało się w fazie projektu. Twórca jego byłby niem zapewne nie ozdobił Warszawy.

Drugim utworem o zakroju monumentalnym jest wypukłorzeźba wyobrażająca P o s e j d o n a w półpostaci, kompozycja przyścienna, w dużej skali, przeznaczona niewątpliwie do utwierdzenia przy jakimś zbiorniku wody lub łożysku strugi, fontannie lub studni. Bez związku z większą masą tego żywiołu nie miałaby trafnego zastosowania postać nadnaturalnej wielkości, wypukła na mniej więcej 35 do 40 cm., oparta o tło, które może miało zataczać owal lub krąg, — ani nie tłumaczyłaby się wtedy dokładnie treść: gniew Posejdona, uśmierzającego trój-

[1] L. J.[enike]: *Posągi Stefana Batorego i Jana Sobieskiego w Padwie. (Tygodnik Illustrowany*, 1875, I, nr. 368, str. 37, reprodukcja drzeworytowa). — M. Bersohn: *Posągi kamienne królów polskich Stefana Batorego i Jana III w Padwie. (Roczniki Towarzystwa przyjaciół nauk poznańskiego.* T. XVIII, Poznań, 1891, reprodukcja na str. 382).

Do str. 11.

I.



A. LEBRUN, POSEJDON.
Zbiór odlewów gipsowych w Uniwersytecie Warszawskim.

zębem rozhukane nurty, podług wirgiljuszowskiej *Eneidy* (I, 131—5). Toteż najprościej przypuścić, że antyczne bóstwo wód miało zająć miejsce gdzieś u stawów w Łazienkach. Z tą siedzibą królewską łączy zabytek zapiska malarza Vogla na „Spisie“ gipsów, kontrolowanym po ich zwiezieniu do Uniwersytetu w r. 1817: „iest w Łazienkach i będzie sprowadzony“, oraz potwierdzenie Blanka w jego inwentarzu, że się to stało.

Odlew (wielkości około 120 ×80 cm), jest uszkodzony (ob. tabl. I). Posejdon ma obtłuczony nos, odbitą lewą pięść, trójzębu (metalowego) brak. Ale i w tym stanie okaleczenia rzeźba mówi za siebie. Nie zatraciła zasadniczej myśli, ni rysów znamiennych. Ma założenie śmiałe. Modelująca ręka artysty szukała bryły i siły. Klasyczna furja boga, zastygająca w gromkie słowa rzymskiego poety: *quos ego*, interpretowana jest z nieuniknionym patosem, podług odczucia wieku i podług barokowej, decydującej jeszcze swą żywotnością tradycji. Postać władcy morza przybrała kształty owych od Michała Anioła dobrze w sztuce znanych starców nadludzkiej miary i niespożytej mocy. I to wrażenie ma wywrzeć na widzu głowa o bujnych włosach, uwieńczonych koroną, powiewnie długa broda i potężnie nabrzmiałe zmarszczki czoła.

Autorem jest André Lebrun (ur. 1733 lub 1737 † 1811), pierwsza rzeźbiarska siła dworu, przodownik w gronie królewskich rzeźbiarzy, przybyły z Francji uczeń Pigalle'a [1]. Tak mówi zapiska inwentarzowa.

Neptune demi figure en oval p. Le Brun longueur 71 largeur 50 pouces. 6 ducats.

Praca nad Posejdonem należała do niepowszednich wysiłków Lebruna, zabiegała o formy u osobliwego modelu, którym był — wedle niżej zacytowanego świadectwa podróżników po Polsce — Aleksy Orłow, zwycięzca Turków w zatoce Czesmeńskiej w r. 1770 i sławny faworyt Katarzyny II. Zastanawiające jest, czy tylko dla wykończenia powziętego pomysłu proszono do pozowania Lebrunowi Orłowa, który był pięknie zbudowanym mężczyzną, siłaczem, szukajacym sławy w zapasach atletycznych i mógł przeto służyć jako model do torsu i ramion gigantycznej postaci Neptuna, — czy też pomysł władcy morza nie zrodził się odrazu z komplementem dla admirała rosyjskiego, dla niego, jako triumfatora na morzu, coby nawet charakteryzowało Stanisława Augusta, jeżeliby z tej strony należało szukać pobudki.

Niewiadomo, czy kompozycja, będąca w każdym razie udatną

[1] Główne dane o Lebrunie przypomniał świeżo prof. Wł. Tatarkiewicz w kronice *Przeglądu Warszawskiego*, nr. 11, str. 301. (*Historja sztuk plastycznych. — Varsoviana*). Poprzednio powiększył od siebie zasób wiadomości o artyście przyczynkami archiwalnemi w książce *Rządy artystyczne króla Stanisława Augusta* (j. w., str. 55—7).

dekoracją wolnej przestrzeni i za jednym zachodem dworską aluzją, czekała jeszcze po odlewie na trwalszy od gipsu materjał. Ale i tego trudno dociec, czy miała być ozdobą miejsca stałą, czy też tylko zastosowaną do okolicznościowego pokazu, do widowiska jakiegoś lub festynu.

Współczesna wzmianka o tej pracy Lebruna zamyka się w tych słowach:

M. Lebrun a fait en plâtre un q u o s e g o, demi-figure en bas relief, de proportion colossale — ce morceau a été fait d'après le comte Alexis Orlow, — qui nous a paru fort beau et d'un grand genre: il seroit à desirer que ce morceau fût exécuté en marbre; il le mérite[1].

Z daty tej relacji wynika, że Neptun „*quos-ego*" powstał mniej więcej w l. 1791—2, czyli że jest to utwór dojrzałego wieku rzeźbiarza.

Inną, wcześniejszą pracą Lebruna w zbiorze jest m e d a l j o n p o p i e r s i a S t a n i s ł a w a A u g u s t a, odlew marmurowej podobizny królewskiej, umieszczonej w niszy w sali assamblowej Zamku warszawskiego, powstałej w r. 1781. Taka sama płaskorzeźba, znajdująca się dzisiaj w ręku prywatnem, zdobiła także wnętrze pałacu Teppera w Warszawie. Porównując nasz odlew z oryginałem zamkowym, odbiera się wrażenie, że tło oryginału jest więcej ku środkowi wydęte, ale w istocie rzeczy różnic niema. Wysokość owalu wynosi mniej więcej 82 cm., wysokość postaci mniej więcej 72 cm. Inwentarzowo pojawia się ten odlew dopiero w raporcie z r. 1835, jako zauważony między dotychczas niezapisanemi. Wystarczy mu wzmianka.

Uważniej natomiast przypatrzyć się należy innemu medaljonowi, który dziś jest w połowie zniszczony w sposób nie do naprawienia, ale jest dziełem wyjątkowej piękności. Cztery postacie, składające się na kompozycję, są dziś pozbawione głów, mimo to nie jest niemożliwem odgadnięcie treści tej płaskorzeźby. Jest to A l e g o r j a o p i e k i n a d S t a n i s ł a w e m A u g u s t e m odnośnie do faktu porwania go przez konfederatów barskich 3 listopada 1771 r. (ob. tabl. II).

Uniesiony w górę stoi król — poznajemy go po postawie, płaszczu, zbroi i szarfie — pomiędzy dwoma aniołami genjuszami, odzianymi w powłóczyste szaty, obejmującymi go i osłaniającymi. Jeden, skrzydlaty, ma za godło na piersiach wszechwidzące słońce, drugi, bez skrzydeł, oko opatrzności na tarczy. Grupa ta jest wizją dla klęczącego

[1] [Fortia de Piles & Boisgelin de Kerdu]: *Voyage de deux Français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne fait en 1790—1792*, t. V, Paryż, 1796, str. 68—9.

Do str. 12

II.



A. LEBRUN, ALEGORJA OPIEKI NAD STANISŁAWEM AUGUSTEM.
Zbiór odlewów gipsowych w Uniwersytecie Warszawskim.

na ziemi na pierwszym planie mężczyzny w kubraku. Odrzucił pałasz (na ziemi po lewej) i rozłożył ręce. Nie może to być kto inny, jak Kuźma, spiskowiec, dozorca uprowadzonego króla, a w końcu, ruszony sumieniem, jego wybawiciel. Z boków w tle — po prawej uciekający jezdny uczestnik zamachu (pędzi w głąb, niby mierząc z łuku, na ziemi bełt strzały i grot), — z lewej młyn wiatrakowy, pierwsze schronienie króla po wydostaniu się na wolność.

Rozmiary dzieła wynoszą 72 ×56 cm. Wykonane jest ono z terrakoty, naśladującej różowawy marmur i podłożone warstwą gipsu od tyłu. Relief płaskorzeźby jest znaczny, dochodzący do 9 i 10 cm. w postaciach apoteozy i suplikanta; pierwsze są dołem wtopione w tło sceny, ta zaś jest utrzymana prawie w jednej płaszczyźnie, — koń i młyn są graficznie zaznaczone, rylcem. Załom powierzchni medaljonu w jednej trzeciej wysokości od dołu rozdziela górną grupę, zjawisko, od dolnej postaci, świadka, pomagając do rozplanowania akcji. Twórca odczuwał plastyczność po medaljersku. Przejście od reliefu do tła odznacza się miękkością. Powab rzeźby spoczywa w malowniczości. Dzieło jest skończone samo w sobie, ale pełnię wrażenia uzyskałby tego rodzaju medaljon w kartuszu.

Niewdzięczne jest zastanawianie się nad tem, kiedy tak po barbarzyńsku uszkodzono tę płaskorzeźbę, bo może nie dokonał tego sam ząb czasu. Stało się to dawno. W następstwie zatarło się znaczenie grupy, utwór zapisywany bywał krótko jako „Alegorja“, a deprecjacja jego zeszła do 1 rubla! (W tym samym spisie oszacowano „Posejdona“ na 2 ruble, medaljon Stanisława Augusta na $1^1/_2$ rubla i t. p.). W spisie z r. 1835 nosi płaskorzeźba (zaliczona „do artykułów wedle uznania W-go Blanka niekwalifikujących się do pomieszczenia w Gabinecie wzorów gipsowych“) nazwę „Allegoria na króla Stanisława“, w najstarszym zaś inwentarzu, z XVIII w., podano nietylko, co przedstawia, ale i nazwisko autora — Lebruna:

Terre cuite. Basrelief de Minerve, couvrant de son Egide le Roi, conduit par la Vigilance, aux Pieds Kuzma, ovale, par Le Brün, haut. 31, larg. 24 pouces.

Rzeźba była wówczas w zamkowem „*Attelier des Sculpteurs*“. Snać jakieś przeszkody nie dozwoliły jej zająć innego miejsca. Trudno odgadnąć, gdzie intencjonalnie miała się znaleźć: w sali pałacowej, kaplicy, na pomniku w mieście, czy na miejscu zdarzenia.

Ocalenie się z niebezpieczeństwa dało królowi Stanisławowi Augustowi i jego przyjaciołom pochop do upamiętnienia tego faktu w rozlicznych sposobach. Odezwy, mowy, sprawozdania i wiersze, wywołane tą chwilą, a kreślone piórem St. Konarskiego, D. Janockiego,

A. Naruszewicza i i. rozbiegły się szeroko, tworząc dzisiaj pokaźny rejestr bibljograficzny. Literatura ta dała się złożyć w osobny kodeks w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie (rkp. nr. 781), jeszcze nie wyczerpujący wszystkiego [1]. Ubierając zdarzenie w większą grozę, niż była w rzeczy samej, nie zapominając o przystojnej na tem tle pozie i szlachetnym gieście, król kuł z tego, co go spotkało, nie tylko swój interes polityczny, jednał sympatje, ale na innem polu szukał także chwalby, nie omieszkał tego epizodu utrwalić i okrasić rysami pamiątkowemi. — Pomnik wzniesiony w r. 1772 dla hajduka Butzaua, kładącego życie za króla w chwili zamachu, obelisk utrzymany do dziś dnia na starym, zamkniętym cmentarzu szpitala ewangelickiego w Warszawie,[2] jest nie tylko manifestacją pańskiej żałości i wdzięczności, ale i przypomnieniem, w odpowiedniem świetle, tragizmu i podłości zamachu na królewską osobę. — W dziękczynieniu z powodu wybawienia króla z niebezpieczeństwa, skwapliwie wybito medale, które, — wtrącając nawiasowo, — nie stanęły na wysokości zadania pod względem artystycznym, choć autorem jednego był niezgorszy medaljer norymberski J. L. Oexlein. — Rozgłosowi o sensacyjnym w kraju i zagranicą wypadku towarzyszyć też zaraz musiały ryciny, ilustrujące napad, porwanie i t. p. Te jednak zjawiły się samorzutnie, bez inicjatywy dworu. Wystarczyły polityczne korespondencje cudzoziemców, częściowo ujawnione drukiem już współcześnie. — Liryczną fazę wypadku, sytuację z natury, jedyną dopuszczalną bez uchybienia majestatowi, a dodatnią dla króla, wybrał malarz Bacciarelli, zgodnie z realistycznemi skłonnościami swego pendzla i swą rolą chwalcy, do olejnego obrazu, zwanego: „Posłuchanie młynarza", płótna, mającego zawisnąć na cały czas rządów Stanisława Augusta w komnatach na Zamku. (Obecnie obraz ten jest prywatną własnością w Warszawie). Dzieło to przedstawia chwilę nazajutrz po zdarzeniu: króla leżącego w sypialni z obwiązaną raną na głowie, otoczonego dworem i dostojnikami państwa i dającego rękę do pocałowania młynarzowi, który mu udzielił schronienia. Dla uwierzytelnienia faktu, jak przystało na obraz historyczny, postacie całego dostojnego i dworskiego otoczenia króla w liczbie 16, klęczącego młynarza i stojącą za mężem młynarkę sportretował Bacciarelli wiernie. — Jeszcze po dwudziestu latach przetrawiał król to swe niezapomniane przejście, mianowicie z okazji wznoszenia kościółka cmentarnego na Powązkach, poświęconego św.

---

[1] Por. Wł. Ostrożyński: *Sprawa zamachu na Stanisława Augusta z 3 listopada 1771 r. przed sądem sejmowym*, Lwów, 1891, str. 14.

[2] Cmentarz przeistoczono na podwórzowy ogródek szpitala przy ul. Karmelickiej 10.

Karolowi Boromeuszowi, patronowi dnia, w którym się wyratował z nieszczęścia. Wypadło mu być przytomnym poświęceniu pierwszego kamienia 20 maja 1792 r. „y do tego pobożnego założenia łaskawie się przyłożyć"[1]. Aby nadać żywy związek wezwaniu kościoła z osobą króla i nie dać umilknąć echu sławnego zdarzenia, postarano się o wymowne wyjaśnienie go obrazem (niby tablicą erekcyjną), „wyrażaiącym Sgo Karola Boromeusza, a pod nim przypadek nieszczęśliwy, i boday zapomniany dla swey okropności wzięcia niegdyś Osoby N. Pana przez Konfederatów, i w niezbyt dalekim mieyscu od tegoż Kościołka od Kuźmy ochronionego"[2]. Fundatorem obrazu był brat królewski, prymas Michał Poniatowski, a wykonawcą Józef Wall, uczeń Bacciarellego. Patron kościoła, św. Karol Boromeusz występuje z płótna jako postać wielkości naturalnej i jakoby tylko sama, jest bowiem główną treścią obrazu, mimo jednak ściemnienia malowidła można dostrzec u dołu po lewej stronie grupę na tle krajobrazu, złożoną z trzech postaci: mężczyznę stojącego, mężczyznę klęczącego przed nim w błagalnej pozie i anioła z puklerzem i wskazującą ręką ku niebu, wznoszącego się nad postacią stojącą. Łatwo odgadnąć znaczenie tej sceny.

Tak więc różne gałęzie sztuki zostały powołane do dania wyrazu hołdu dla króla i uwiecznienia jego przeżycia z niefortunnych dlań czasów Konfederacji Barskiej. Alegoryczne upostaciowanie ratunku z niebezpieczeństwa i apoteoza króla znalazły dwukrotne jako motyw zastosowanie i to niezaprzeczenie wpierw w płaskorzeźbie niż w obrazie. Jasne jest nawet, że Wall zapożyczył pomysłu od Lebruna. Kiedyżby bowiem miało powstać dzieło Lebruna, jeśli nie wnet po zdarzeniu roku 1771? — a w takim razie będzie jedną z najwcześniejszych prac jego w Polsce. To dodaje rzeźbie do ocalałych jej resztek artystycznego wdzięku jeszcze wartości historycznej.

Przechodzimy z kolei do rzeźby portretowej, by w niej wyróżnić wytwory miejscowej roboty i podobizny znakomitych mężów polskich, jednostek królowi bliskich i sympatycznych. Z osób, wskrzeszanych z przeszłości lub dobieranych z współczesności, w miarę jak królewska siedziba przystrajała się dziełami sztuki, jedne uświetniały jej wnętrza grupami malowanych na płótnie lub odlanych z bronzu podobizn, dopełniając wyrazu komnaty i budząc dziejowe wspomnienia, inne zaś, w skromniejszych gipsowych odlewach rozgaszczały się

[1] *Gazeta Warszawska*, nr. 42 Suplement, dnia 26 Maia R. 1792.
[2] *Korrespondent kraiowy y zagraniczny*, dodatek do nru 90 [Warszawa] dnia 9 listopada 1793 Roku.

w przybytku tworzącej się sztuki zamkowej, w pracowniach rzeźbiarzy i przybocznych gabinetach. Tam dostępowały tego zaszczytu, że oko monarchy lub zaprowadzonego w tę część zamku wybrańca-gościa jego spoglądało na nie nieomal jak na popiersia niektórych czczonych znakomitości Zachodu, których nie brakło w Zamku w gipsowych egzemplarzach sławnych dzieł mistrzów francuskich. Były tam biusty: Houdona Molière, Voltaire, Rousseau (z r. 1778 z własnym stemplem artysty), Caffierego Franklin (z r. 1777), Deseine'a Bailly (z r. 1789), tudzież popiersia Buffona i Montesquieu'go, którą to grupę 7-u odlewów posiadł również z całością spuścizny nasz zbiór uniwersytecki. W sali, uprzytomniającej zbiorowo zasługi narodu, odbierały cześć przedewszystkiem wielkości nieżyjące. Lecz i dwóch żyjących autorów i uczonych, a swych przyjaciół, nagrodził monarcha włączeniem ich biustów w ten poczet. Miał król ulubione swe postacie, umiał cenić zasługi w różnych dziedzinach. Światły umysł wyczuł wielkość Heveliusa, polecając Lebrunowi skomponować do serji Polaków popiersie astronoma. Powtórzone później w bronzie, posłużyło za podarek miastu Gdańskowi [1].

I nieraz jeszcze — zaznaczmy to nawiasowo — wędrowały poza Zamek drugie egzemplarze i gipsowe odlewy biustów polskich — do zwolenników króla i jego gustu, jak np. do Mniszchów w Wiśniowcu [2].

Posiadamy już z powrotem na Zamku w Warszawie oryginały bronzowe popiersi sławnych Polaków, zabrane z sali rycerskiej w roku 1833 i przez lat 90 trzymane w *Orużejnej pałacie* w Moskwie [3]. Zbędne jest przeto wymienianie na tem miejscu ich kopij, pomimo, że zasługiwałyby na to, choćby tylko jako pamiątka po Towarzystwie Przyjaciół Nauk, gdzie zdobiły główne sale. Serja popiersi mniejszych w liczbie 18-u związana jest z nazwiskiem Lebruna [4]. Ale niejednolite ich modelowanie zdradza pracę więcej niż jednej (t. j. jego) ręki. Np. odróżniają się szerokopłaszczyznowem traktowaniem Konarski i Naruszewicz, co nie jest jedynie wynikiem portretowania ich z natury. Dwa bronzy (Łubieński i Lipski) podają o sobie napisem w języku niemieckim, że odlał je w styczniu 1782 w Warszawie Johann Ehrenfried Dietrich.

Zbiór w Uniwersytecie nie posiada ani mniejszych ani większych

---

[1] M. Bersohn: *Kilka słów o Janie Heweliuszu.* Warszawa, 1898, str. 32 i tabl. z repr.

[2] G. i W. Łukomskije: *Wiszniewieckij zamok.* (*Staryje Gody,* Petersburg, 1912, marzec, str. 23 i 37 i tabl. z repr.).

[3] *Opiś Moskowskoj Orużejnoj pałaty,* Cz. II, kn. 3, Moskwa, 1884, str. 24—5.

[4] *Description du Château Royal de Varsovie* w J. Glücksberga: *Plan i obraz Warszawy — Plan et panorama de Varsovie,* b. r. [1832], str. 5. — Por. nadto W. Tatarkiewicz: *Rządy artystyczne Stanisława Augusta* (j. w.), str. 57.

popiersi znakomitych mężów polskich w tej ilości, co Zamek, t. j. w komplecie, natomiast brak 6-u biustów w serji mniejszej — niema Mniszcha, Wiśniowieckiego, Paca, Lipskiego, Szembeka i Poczobuta — poniekąd zastępują podobizny innych zasłużonych osobistości, wykonane na tę samą modłę. Zamkowa pracownia wydała ich prawdopodobnie więcej, skoro jeszcze grupa biustów w Wiśniowcu wykazuje dwie nowe osoby.

Z serji czterech wodzów widzi się w zbiorze naszym powtórzonego Stefana Czarnieckiego i Pawła Sapiehę, obok nich zaś męża w zbroi z wieńcem wawrzynowym na głowie, postać, jak się okazuje, hybrydyczna, bo tors, odlany z popiersia Jana Zamojskiego i tylko trochę od dołu zmieniony w ubiorze, otrzymał głowę poety Sarbiewskiego (widocznie albo dla eksperymentu artystycznego, albo wskutek nieporozumienia), a całość oznaczono później podpisem — „Jabłonowski"! Popiersie Zamojskiego, dostosowane wielkością i bryłą do tej serji, ale odróżniające się kolorem czerwonawym, spotykamy osobno. Jest to utwór postanisławowskiej epoki, nie zaś kopja owego popiersia — jednego z czterech — z sali rycerskiej.

Nie wchodzące w skład serji, luźne, jest także popiersie Jana Sobieskiego, podobne do Zamojskiego z terrakotowej barwy, cokolwiek mniejsze od tamtych, nie tak suto drapowane i mniej zamaszyście traktowane. Słowo wzmianki o tym odlewie potrzebne jest także i po to, by sprostować, że nie jest to hetman „Pac", jak oczywiście fałszywie wypisano na podstawie.

Króla Jana mamy jeszcze w jednem okazałem popiersiu, takiem samem jak w zbiorach willanowskich, zapewne kopję owego marmuru, który naprzeciwko Elżbiety angielskiej i Henryka IV-go francuskiego stał w dawnej sali audjencjonalnej „*à coté du trône*" do pary z Katarzyną II-gą „*en guerrier*" [1]. I tę drugą rzeźbę, zdaje się, uprzytomnia nam nasz zbiór, przechowując tejże mniej więcej wielkości gipsowy odlew carowej Katarzyny II-ej, w popiersiu, jako Minerwy w hełmie z pióropuszem i w pancerzu. Inwentarz zamkowy z XVIII w. tym razem nie rozstrzyga przypuszczenia, mamy tam bowiem zapisane dwa popiersia Katarzyny II-ej, mniej więcej jednakowych rozmiarów: „*Buste de Catherine II Imp: en Minerve haut. 33 pouces*" (gips w *Attelier des Sculpteurs*) i marmurowy, wykuty przez rosyjskiego rzeźbiarza, Feodota Szubina (1740—1805): „*Buste de Catherine II Imp: de Russie per Scubin*[sic!] *haut. 34 pouces*"

[1] *Voyage de deux Français* (j. w.), str. 26 i W. Coxe: *Travels in to Poland, Russia, Sweden and Denmark*. Londyn, 1784, vol. I, str. 171. (Data bytności Coxe'a w Zamku: 2 sierpnia 1778).

(w gabinecie, „*chez M-r Monaldi*"). Ale choćby utożsamienie przedmiotów nie okazało się trafne, to jednak ta podobizna Katarzyny II-ej zasługuje na uwagę jako kopja niespotykanego w reprodukcjach utworu, i to utworu typowego przez miękkie, malownicze modelowanie [1].

Dobór postaci, które król chciał mieć w bronzie i marmurze, nie ze wszystkiem zadowala dzisiejszego krytycznego znawcę przeszłości. Ale zestawienia i zrównania w takich właśnie grupach i skalach odpowiadały ówczesnemu poglądowi historycznemu, tak jak *numerus clausus* uczczonych wynikał z przeznaczenia popiersi do danej, ograniczonej i rozczłonkowanej przestrzeni. Znamienne jest, że kilku z tych bohaterów, wyobrażonych w bronzie, zdobywało sobie współcześnie pomnik i w naukowej literaturze epoki. (O Jabłonowskim napisał studjum Jonsac, 1774, wydane po polsku 1789—90, o Czarnieckim — Krajewski, 1787, o Sapiehach — Kognowicki, 1790—2, o Zamojskim na podstawie Heidensteina i o Ossolińskim — Bohomolec, 1775—7).

Pracowano w Zamku nad modelowaniem wielkości narodowych siłami zbiorowemi. Było to pole działania nie samego wspominanego Lebruna ale i drugiego, przybranego rzeźbiarza, podporządkowanego mu „kompanjona", Włocha Giacopa Monaldiego, po którym w zbiorze naszym mamy małe p o p i e r s i e J a n a III, próbkę, coprawda mało mówiącą o jego zdolności i umiejętności. Odpowiada ten odlew zapisce inwentarzowej: „*Buste de Jean Sobieski R. par Monaldi haut. 25 pouces*", gips w „*Attelier des Sculpteurs*". Jego nazwisko powtarza się wprawdzie kilkakrotnie w inwentarzu, ale nie w zbiorze samym.

Wreszcie też ręka Pinka nie była bezczynna w tym zakresie. Przychodzi ona zwłaszcza na myśl przy popiersiach hetmanów, z czego dalej wolno wnioskować, że i ta serja składała się w całość około r. 1782, kiedy to król dawał zlecenie notatką: „*Byng fera un nouveau modèle en cire du Buste de Jabłonowski que le Fondeur a manqué*", oraz „*il refera Jabłonowski...*" [2].

Rzecz prosta, że co do rysów twarzy osób, nie mogących być przedstawionemi z natury, oparciem wyobraźni dla rzeźbiarzy bywały dochowane wizerunki. Takim tak zw. muzealnym biustem o podobieństwie wziętem z ryciny jest np. biust Jerzego Ossolińskiego.

---

[1] Oryginał naszego odlewu ma się znajdować, wedle udzielonej mi przez p. Mikołaja Piotrowskiego wiadomości, w Akademji sztuk pięknych w Petersburgu.

[2] Korespondencja Stanisława Augusta w papierach po Bacciarellim w Publicznej Bibljotece w Petersburgu, rękopis nr. 198, — podług W. Tatarkiewicza, *Rządy artystyczne Stanisława Augusta* (j. w.), str. 59.

Poza serjami popiersi dla specjalnych królewskich apartamentów pozostały po rzeźbiarzach Stanisława Augusta luźne plastyczne podobizny, które zarówno formą modelowania, jak nazwiskiem osób, przenoszą myśl do Zamku.

Po drodze do nich warto na chwilę zatrzymać się przed popiersiami dwóch papieży, Klemensa XIII-go i Piusa VI-go, mimo że żadne nie jest *polonicum*, ale dlatego, że mają one z naszym wyborem dzieł rzeźbiarzy stanisławowskich łączność przez Lebruna, u którego znajdowały się na Zamku (w „gabinecie"). W pierwszem, wyróżniającem się odważną charakterystyką modelu, usprawiedliwioneby było upatrywać kopję dzieła Lebruna, wykonanego w młodości w Rzymie. Drugie posłużyło Bacciarellemu jako akcesorjum do znanego portretu Stanisława Augusta.

W pozostałej grupie męskich popiersi, gdzie mamy spotkać podobizny Moszyńskiego, Sussona, Giliberta, Bergonzoniego, Albertrandego, Załuskiego, a może i i., konieczne jest wprzód sprostowanie niektórych, utrzymujących się od dziesiątków lat napisów, nakreślonych czarną farbą dla oznaczenia osób. Ktoś bowiem z dawniejszych zawiadowców zbioru odniósł przekazane rejestrem nazwiska nie wszędzie do właściwych odlewów, wskutek czego zachodzi parę *qui pro quo*. Jest mężczyzna, znamienny przez swe bystre spojrzenie, w skromnym ubiorze, który figuruje jako „Moszyński". Ale z dwóch, najsławniejszych za Stanisława Augusta posiadaczy tego nazwiska, nie jest to ani Fryderyk August, finansista, o żartobliwym przydomku *percepta*, pod koniec marszałek w. kor., który wszedł do ikonografji polskiej przez znany portret Grassiego, ani starszy brat tegoż, August Fryderyk, znawca spraw menniczych, dla rozrzutności przezywany *expensa*, który ma swe rysy upamiętnione w medalu. Natomiast wyglądowi starszego Moszyńskiego odpowiada składnie inny mężczyzna, bezimienny w naszym zbiorze, pan orderowy, dość młody, we fraku, w peruce z odstającemi puklami na uszach. To właśnie popiersie wypada uważać za jego podobiznę, a tamto za kogoś niewiadomego. Pozostawałoby jednak jeszcze do wyjaśnienia, skąd pojawiałby się obecnie „*le Comte Moszyński*" w zbiorze, skoro odlew pod takim tytułem, nabyty z odlewami zamkowemi, wykazywano w najwcześniejszych spisach z dopiskami: „nie ma", „w Łazienkach się znajduie", a w r. 1835 zaznaczono wyraźnie brak jego, i że go „nie było przy zakupieniu".

Niewiadomego i nieosobliwego modelowania biust ten ustępuje pierwszeństwa podobiźnie, która nosi nazwę: „Susson". Tu zaciekawić może nietylko jego rzeźbiarz (Lebrun?), ale i wyobrażona

osoba. Karol Susson był szatnym króla Stanisława Augusta i długoletnim sługą, zaufanym i niewypadłym z pamięci w ciężkich czasach pana, — „*le bon papa Susson*“, o którego los troskał się zdetronizowany monarcha z Grodna w latach 1795—6, jak i o dwóch innych „ex-officerów kadeckich“ i niektórych „kameralnych“ i jeszcze pewnej liczby najbliższych. Gdy Prusacy zapanowali nad Warszawą, stary famulus Stanisława Augusta tkwił nadal w Zamku i spełniał dozorcze czynności w *garde-meuble* pod nowymi gospodarzami [1]. Zmarł w r. 1799, w jednym miesiącu z swoim szczęśliwszym towarzyszem w kondycji u króla, a przytem szwagrem, osławionym Franciszkiem Ryxem.[2]

Do zbioru naszego zakupiono jego popiersie wraz z innemi królewskiemi „*Portraits d'hommes en plâtre*“, ale przy pierwszej kontroli zasobu w styczniu 1817 r., zaraz po zwiezieniu wszystkich gipsów, a bodaj i przedtem, już go nie było. Odbiorca Z. Vogel zaznaczył w spisie: „*Mr. Susson, Tapissier du feu Roi (hauteur 24 pouces)* — do Petersburga zabrany“. Znikąd dotychczas nie jest wiadome, czy go potem zwrócono. Obecny nasz egzemplarz jest więc chyba duplikatem. Zrozumiałe są okoliczności, wśród których dworak Susson zamieszał się do towarzystwa sławnych mężów, lecz bardziej uwagi godne jest to, że jego biust stał rzekomo wśród biustów tyle wyższych społecznie ludzi w Towarzystwie Przyjaciół Nauk, gdzie w pewnym czasie już było trudne przypomnieć sobie i powtórzyć bezbłędnie nazwisko „*obojszczika*“ Stanisława Augusta — jak stwierdzał jeden ustęp rosyjskiego memorjału o Towarzystwie, przedstawionego w r. 1836 Paskiewiczowi [3]. Wygląd fizjognomji Sussona dochował się nam także dzięki pendzlowi Bacciarellego na obrazie „Posłuchanie młynarza“. Tu wyraziściej, dzięki talentowi modelującego, przechodzi on do potomności z swemi niepięknemi, grubemi rysami twarzy.

Portret Jana Emanuela Giliberta należy uważać za rzadkość ikonograficzną, może za *unicum*. W inwentarzu zamkowym zapisano: „*M-r Gilibert Professeur à Wilna, haut. 24 pouces*“. Data powstania rzeźby mieścić się będzie w obrębie siedmioletniego pobytu wśród nas tego pamiętnego dla Grodna i Wilna lekarza i bo-

---

[1] *Listy Stanisława Augusta do Jana Roberta Watsona. (Kronika rodzinna*, Warszawa, 1889, str. 263, 335, 624, 725; 1890, str. 200). — Oprócz tego: M. Reverdil: *Pamiętnik*, opr. przez A. Kraushara w *Bibljotece dzieł wyborowych*, nr. 389, Warszawa, 1905, str. 102; W. Smoleński: *Mieszczańslwo warszawskie w końcu wieku XVIII*, Warszawa, 1917, str. 411, — oraz wzmianki w aktach i inwentarzach z czasów rządów pruskich na Zamku warszawskim *(passim)*.

[2] Rękopiśmienna księga zejść parafji ś-go Jana w Warszawie (j. w.) pod datą 16 i 27 września 1799.

[3] A. Kraushar: *Towarzystwo warszawskie Przyjaciół nauk 1800—1832*, Kraków—Warszawa, 1906, księga IV, str. 375 i 439.

tanika i nie będzie późniejsza od r. 1783 (data opuszczenia Polski). Popiersie, noszące w naszym zbiorze nazwę „Gilibert", jest świetne, niewątpliwie szkoły francuskiej, a prawdopodobnie ręki Lebruna.

Drugi wybitny lekarz owych czasów, Michał Bergonzoni, ma w zbiorze dwa odlewy swego popiersia (bodaj że z pracowni Lebruna), różniące się cokolwiek między sobą. Musi się go jednak szukać wśród osób „niewiadomych". Biust bowiem mężczyzny o rozpuszczonych włosach, opatrzony jego nazwiskiem, bezwzględnie nie jest jego portretem. Rysy Bergonzoniego znamy dobrze z autentycznego olejnego portretu w warszawskiem Towarzystwie Dobroczynności. Powtarzają się one dość zgodnie w obrazie i w rzeźbie, mimo że obraz przedstawia go już starym a rzeźba w wieku dojrzałym. Jeden z dwu egzemplarzy odlewu, należy do nabytków z Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, dokąd go była ofiarowała w r. 1824 wdowa po Bergonzonim, Anna z Rogozińskich [1].

Pomijając podobizny dwóch biskupów, którzy do ogólnego zespołu portretowego niczego nowego nie wnoszą — zanadto odpowiadają kształtem i wymiarami utartym typom biustów zamkowych z serji 18-stu — stajemy, nie rozwiązując zagadki osób, jeszcze przed dwoma gipsowemi popiersiami męskiemi. Ale z powodu naprawdę niedostatecznej ilości i jakości posiadanych przez nas plastycznych dokumentów co do wyglądu osobistości nietylko tych o roli cichszej, ale i tych wcale głośnych w Polsce wieku XVIII-go, sprawa krytycznego oznaczenia, kogo portret wyobraża, niejednokrotnie zawisa w powietrzu. Jak w wielu wypadkach tak i w tych naszych, nie można tymczasem przywrócić zupełnie pewnego miana każdej podobiźnie, która je utraciła, — zwłaszcza gdy jest uszkodzona. Tyczy się to cennej niegdyś terrakoty, przedstawiającej postać męską w popiersiu, zapewne kogoś z otoczenia Stanisława Augusta lub kogoś z osób przezeń honorowanych. Tym razem ubytek tak ważnej formy jak nos sprawia trudność w rozstrzygnięciu, czy mógłby to być wojewoda Andrzej Mokronowski, przypominający się z dobrego portretu olejnego w Łazienkach i kiedyś nawet reprezentowany odlewem gipsowym w zbiorze królewskim, a potem uniwersyteckim, czy też zapisywany w XVIII-ym wieku na Zamku „*le C-te Orlow — buste du terre glaise*", odpowiadający rozmiarami naszej terrakocie, — czy wreszcie kto inny.

---

[1] *Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyiaciół Nauk*, T. XVIII, Warszawa, 1825, w *Zagaieniu posiedzenia... 7 Maia 1824*, str. 12. (Ofiary do Muzeum).

W kolejnym przeglądzie zatrzymują oko dwa odlewy, odróżnione od innych czerwonawem zabarwieniem: głowa mężczyzny o ogolonej, fałdującej się twarzy, w starszym wieku i popiersie damy w średnim, przystojnej, o rasowym profilu. Nie są oznaczone. Mężczyzna bardzo przypomina kasztelana krakowskiego Stanisława Poniatowskiego († 1762), ojca króla (przytem także cokolwiek Stanisława Lubomirskiego, marszałka w. kor., ur. 1719, † 1783), — damy odgadnąć niemożna. Łącznik optyczny (jednakowa barwa i zbliżona wielkość obydwóch odlewów) nie musi sprowadzać tej kobiety w obręb rodziny Poniatowskich. Ściśle biorąc rzeźby te nie są parzyste. Poniatowski swym pokrojem należy do pocztu sławnych Polaków w sali rycerskiej i może kontynuować tę królewską „protomothekę", — zagadkowa dama rozpoczyna serję kobiet, sławnych na wielkim świecie towarzyskim. Jest pod względem ikonograficznego przedstawienia nader interesująca a jako utwór sztuki modelowana wspaniale. Przyłączmy ją tedy do grupy przedstawicielek czasów Stanisława Augusta, których podobiznami może się zbiór nasz poszczycić w liczbie siedmiu, nie rachując jednej głowy pozbawionej torsu.

Odziedziczyliśmy po przeszłości znacznie mniej portretów rzeźbionych, niż malowanych. Można rzec, że jest ich mało. W tym zaś obrębie portret żeński w marmurze, bronzie i t. p., jeśli nie bywa czemś zgoła wyjątkowem, miewa zazwyczaj pośród innych byt samotniczy. To też grupa jest niespodzianką. Ale nietylko dzięki samej wspomnianej liczbie, bardziej przez to, że oglądamy utwory, nieznane (przynajmniej z reprodukcji), a przedewszystkiem, że ujawniają one nieprzeciętne wartości artystyczne.

Zdjęcie fotograficzne nie zdoła dać o tem pełnego wyobrażenia. Rzeźba, twór wyczulony na sprawy oświetlenia, przybiera za najmniejszem obróceniem, oddaleniem, ocienieniem zmienny wyraz swej plastyki i wypromieniowuje w miarę tych warunków coraz inny duchowy charakter osoby portretowanej. W płaszczyznowej reprodukcji jednobarwnego odlewu gubią się cechy, które np. z natury rzeczy uwydatnia i ocala barwa w obrazie. W następstwie tegoż dzieje się, że tożsamość danej osoby w graficznej reprodukcji z rzeźby nie wydaje się czasem przekonywającą, a może być nawet nie do odgadnięcia. Podobnie ma się rzecz z sylwetą, tak bardzo nieraz zagadkową dla ikonografa, gdy brak mu materjału porównawczego.

Natomiast, jak wogóle portret rzeźbiony oddaje kształt więcej niż z jednej strony dzięki fizycznej bryłowatości, tak w portrecie kobiecym wychodzi na tem szczególnie dobrze fryzura, wymagająca

od modelującego całkowitego odrobienia jej i z przodu i z boków i z tyłu głowy. Pod tym właśnie względem są kobiece podobizny zbioru naszego zajmującemi informatorkami w zakresie tego działu mody kobiecej XVIII-go wieku w Polsce, o wiele lepszemi od wszelkich innych odpowiednich wizerunków malowanych i rytowanych, gdzie przystrój głowy podaje się nam tylko w granicach od *en face* do profilu. Loki, sploty, węzły i przewiązki stają się dotykalne i pouczają, skąd biorą początek, jak się je układa, gdzie się kończą. Uprzedzić należy, że na naszych odlewach nie demonstrują się żadne ekstrawagancje koafiur wieku XVIII-go: elegantki nasze wystąpiły tu w kilku typach uczesania, podług tendencyj perukarskich uproszczeń z okresu około r. 1780 — zwrot niezaprzeczenie pożądany dla rzeźby; — również rąbki odzieży na biustach nie narzucają się bynajmniej przesadną strojnością.

Kogo przedstawia ten zajmujący zespół — oto z kolei pytanie, na które znajduje się wprawdzie odpowiedź w inwentarzach, aktach i na podstawkach biustów, ale odpowiedź, nie tamującą pewnych wątpliwości. W „*Cabinet de l'Attelier en bas*" na Zamku były podług inwentarza z XVIII-go wieku:

Buste de la	*P-se Lubomirska née Czartoryska* . . . . . . *haut.*	28	*pouces*
„	*P-se Woiewodzic née Sapieha*	28	„
„	*P-se Sapieha G-de Chanc. de Lith. née Lubomirska* .	28	„
„	*M-de Tyszkiewicz née P-se Poniatowska*	28	„

w „*Cabinet*" zaś „*chez Mr. Lebrun*" znajdowały się:

M-de Reynier	27	*pouces*
M-lle Le Brun	28	„
La P-se Adam Czartoryska	26	„
La Palat: de Russie, Potocka, née Mniszech	27	„
Tête de M-lle Grabowska	24	„

Po przeniesieniu odlewów z Zamku do Uniwersytetu powiększyła się ta grupa jeszcze o dwa:

La P-esse Lubomirska née Chodkiewicz	29	*pouces*
Buste de M-lle Guimard	32	„

Tak notują najstarsze spisy (z r. 1816 i 1817) i inwentarz Blanka, ale z wykazów tych dwa pierwsze nadmieniają, że niema księżny wojewodzicowej z domu Sapieżanki, trzeci, że została „stłuczona", — co stwierdza też raport z r. 1835, podając jednocześnie, że gipsu tego są dwa egzemplarze („sztuki"), tudzież, że są dwa egzemplarze biustu kanclerzyny Sapieżyny. Wykazuje zaś raport brak Lubomirskiej z domu Chodkiewiczówny.

Kłopot obecny z utożsamianiem tych podobizn istniał już wtedy dla konserwatora Blanka, który, w obowiązku usprawiedliwienia się z istniejących (nie tylko w tym jednym wypadku) niezgodności stanu rzeczy z inwentarzem, tłumaczył omyłki tem, że przedmioty „przez Regenta spisane, przez nieświadomość inaczej nazwane zostały", że niektóre poginęły, lub potłukły się bez jego winy i, co ciekawsze, że ujawniło się istnienie „nad inwentarz 101 exemplarzy." A o biuście „*Princesse Lubomirska, née Chodkiewicz*" podał, że go „oznaczono w Inwentarzu iako nie był przy zakupieniu."[1].

Mimo tych ubytków, mając więcej nazwisk zapisanych archiwalnie niż dochowanych popiersi, skazani jesteśmy w kilku razach na alternatywy wyboru. Wymiary wysokości, podawane w inwentarzach, nie są niezawodną pomocą. Gdyby się posługiwać tylko tym sprawdzianem, wątpliwości nazwania nasuwałyby się przy większości tych odlewów wobec cyfr inwentarzowych, ogólnikowych lub może mylnych.

Za nieważną dla nas musimy uważać pozycję spisu: „*Tête de M-lle Grabowska*", gdyż niema w zbiorze niczego, coby odpowiadało tej zapisce treścią i wymiarami. Odpada też „Pani Reynier" dla braku danych o jej osobie, — chyba, że resztką jej popiersia jest odbita głowa, przedstawiająca starszą damę, a dochowana wśród gipsowych okruchów. Podobnie niedostatecznie zdefiniowana „Księżna Wojewodzicowa z Sapiehów" (?) nie mieści się w pozostałej liczbie dam. Zresztą tak trudno coś powiedzieć o jej wyglądzie, że może i ta niewiadoma dama, wyobrażona w czerwonawym odlewie będzie kandydatką do powyższego oznaczenia. Biust najniższy wysokością o głowie zażywnej niewiasty, zaczesanej do góry, ma przedstawiać Pannę Lebrun (córkę rzeźbiarza?), — jeżeli więcej chce się ufać późniejszemu nieautorytatywnemu podpisowi na nóżce, niż wymiarom (ob. tabl. III). Biust najwyższy podług tego ostatniego sprawdzianu powinienby być podobizną sławnej, fascynującej całą ówczesną Europę tancerki i błyszczącej scenicznej gwiazdy paryskiej, Marji Magdaleny Guimard, zamężnej Despréaux, ale podpisany jest u spodu — „Lubomirska". Jeżeli niema się do czynienia z omyłką, w takim razie wchodziłaby w grę ks. Izabella z ks. Czartoryskich Lubomirska, żona marszałka w. kor. Pokrewieństwo rysów między olejnemi portretami marszałkowej w Łazienkach, Willanowie, Łańcucie i i. a tym biustem nie da się wyłączyć. Chciejmy ją sobie wyobrazić, tę jedną z naczelnych postaci kobiecych w Polsce XVIII-go w., urodzoną w r. 1733, wyglądającą tak około r. 1755, wkrótce po zamęściu.

---

[1] *Akta Kommissyi Rządowey W. R. i O. P.* (j. w.) 39. C. vol. I, *Raport Deputacji*, z 18 IX 1835, (j. w.), załącznik G.

Do str. 24—25.



KS. MAGDALENA Z KS. LUBOMIRSKICH SAPIEŻYNA. — LEBRUNÓWNA. — MARJANNA JÓZEFA Z MNISZCHÓW POTOCKA.

Zbiór odlewów gipsowych w Uniwersytecie Warszawskim.



KS. IZABELLA Z FLEMINGÓW CZARTORYSKA. KS. IZABELLA Z KS. CZARTORYSKICH LUBOMIRSKA (?). KONSTANCJA (?) Z KS. PONIATOWSKICH TYSZKIEWICZOWA.

Zbiór odlewów gipsowych w Uniwersytecie Warszawskim.

Najmniej zawodną cechę rozpoznawczą w naszym odlewie stanowi orli nos portretowanej i pociągłość twarzy, resztę można śmiało złożyć na karb konwencjonalnej stylizacji (ob. tabl. IV).

Najłatwiej przychodzi rozpoznać Marjannę-Józefinę-Amalję Potocką, drugą żonę marszałka targowickiego, Szczęsnego, z domu Mniszchównę, a to dzięki przedewszystkiem znanym skądinąd materjałom ikonograficznym. Utalentowana kasztelanka krakowska, malarka-dyletantka, od r. 1782 wojewodzina ruska, nie celowała urodą i o tyle większy spadał kłopot na rzeźbiarza, niż na jej portrecistów-malarzy, Battoniego i Lampiego. Sterczący nos, ostra broda, umykające usta, wysokie i wypukłe czoło tutaj musiały wystąpić bez upiększeń, które może na płaszczyźnie obrazu nadać ręka pochlebiającego malarza zapomocą obrania niezmiennego, a najkorzystniejszego punktu widzenia i skróceń perspektywicznych. Zato więc gdzieindziej szukał plastyk płynniejszych linij, znajdując je podług swej woli przy opracowywaniu włosów i sukni u gorsu, obszytej ryszą, a dla urozmaicenia obsuniętej z przodu na jedną stronę. W oparciu modelacji o szczegóły kunsztu fryzjerskiego i konfekcyjnego nabiera fizjonomja wdzięku a utwór miękkości (ob. tabl. III).

Odszukanie ks. Adamowej Czartoryskiej (Izabelli z Flemingów, jenerałowej ziem podolskich), nie sprawia trudności. Owalna twarz, nos zgrabny, jakby znamionujący ciekawość, i zalotne, duże oczy, sztuczna skromność spojrzenia, ubioru i uczesania odpowiadają pojęciom o jej wdziękach, upamiętnionych i dających się sprawdzić niejedną podobizną i rysopisem (ob. tabl. IV).

Dama, podobna do Czartoryskiej ubiorem i uczesaniem z tą różnicą, że włosy jej nie są w tyle podpięte, ale spadają w puklach na ramiona, ma być jedną z bratanic królewskich. Dwie Poniatowskie, prawie rówieśne sobie, były żonami dwóch Tyszkiewiczów: córka Kazimierza i córka Andrzeja. Postać, upamiętniona popiersiem, więcej się zbliża rysami do pierwszej, zamężnej za Ludwikiem Tyszkiewiczem, marszałkiem w. kor. i hetmanem pol. lit. Można ją tedy zapisać jako Konstancję Tyszkiewiczową, kierując się zwłaszcza jej portretem pastelowym przez Marteau (ob. tabl. IV).

Inny, dojrzalszy typ kobiecy, o pełnym podbródku, przedstawia kanclerzyna w. litewska, Aleksandrowa Sapieżyna z domu Magdalena Lubomirska, której niezawodny, olejny portret, pendzla Bacciarellego, wisi w zielonym gabinecie w Łazienkach. W koafiurze jej uwydatnia się jako ozdoba sznur pereł, ujmujący włosy i przeplatający lok, opuszczony na ramię (ob. tabl. III).

Jedność szkoły rzeźbiarskiej zdaje się być pewna co do wszystkich

popiersi oprócz „Lubomirskiej”. Ten portret o nieco wymuszonej stylizacji wdzięku na modłę alegorji lub postaci mitologicznej, sztywny w pozie, ostrokonturowy i gładki, z niewykończonemi naturalistycznie oczyma (tęczówki i źrenice nie są zaznaczone) — zalatuje surowszą, klasyczniejszą typiką wcześniejszych lat XVIII-go wieku i nie da się podciągnąć pod pracownię Lebruna, z której tamte wyjść bodaj że musiały. Prostszy układ a delikatniejsze traktowanie powierzchni i żywsze urozmaicenie linij, rozlewniejsza miękkość w całości bryły i w szczegółach cechuje tę resztę. Są to dzieła nieporównane w swoim rodzaju — przykłady malowniczego oddawania przedmiotu plastyki przez stopniowane, łamliwe płaszczyznowanie i rozpraszany, przelotny światłocień.

To podziwiamy w gipsie. O ileż subtelniejsze efekty miał w oczach artysta, projektując popiersia niewątpliwie w marmurze. Czy one w tym materjale istnieją — rzecz to dalszych poszukiwań, podobnie, jak odpowiedzi na inne jeszcze pytania, tyczące się historji tych podobizn[1]. To jedno pewne, że były one własnością króla a nie artystów, bo wraz z jego mieniem zostały sprzedane. Jeśli zaś nie na prośbę króla odbywało się pozowanie nadwornemu rzeźbiarzowi, lecz jeżeli popiersia były zamawiane przez te damy, dla ich salonów (mniejsza, w jakim materjale), to widać zależało królowi na posiadaniu gipsowych replik, uprzytomniających mu przyjaźnie oddane kobiety, tak, jak miło mu było mieć malowane wizerunki niektórych innych, rozwieszone w łazienkowskim „zielonym gabinecie”. Dziś jedne i drugie razem ilustrują nam wymownie karty prywatnego życia Stanisława Augusta.

Tylko, że olejne wizerunki w Łazienkach bardziej przyjaznym losem dostały się w atmosferę swoich czasów i w warunki, nienaganne pod względem muzeologicznym, podczas gdy w zbiorze uniwersyteckim półmrok sali, kurz przypadły stuleciem, przepełnienie, uszkodzenie niektórych objektów i sąsiedztwo sławnych i wyrywających się wielkością antyków tłumią wrażenie, jakieby powinny sprawiać gipsowe odlewy tych kobiecych portretów i, rzecz prosta, także innych utworów współczesnych.

*

Szereg wyżej omówionych rzeźb z uniwersyteckiego zbioru odlewów, rozdzielony pomiędzy Lebruna a innych rzeźbiarzy Stanisława Augusta daje pierwszemu znaczną przewagę. I nie tylko ilościową.

[1] Marmurowe popiersie Mniszchówny-Potockiej znajduje się wedle udzielonej mi informacji przez p. Mikołaja Piotrowskiego w Eremitażu petersburskim, w dziale rzeźby francuskiej.

Lebrun górował tak dobrze talentem, jak stanowiskiem na dworze. — Powinnibyśmy posiadać w zbiorze jeszcze więcej jego prac, gdyż kilka nieznanych, ciekawych utworów jego znajdowało się w końcu XVIII-go w. na Zamku, oprócz istniejących tam po dziś dzień. Niektóre objął nawet zakup z r. 1811 na rzecz przyszłego królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego:

Un Apollon — 45 pouces, Hercule — 40, Bachus — 31, Un Amour touchant la pointe de sa flèche — $19\frac{1}{2}$, Tête de la Justice — 8, Tête de la Renommée — 8.

Podług stanu rzeczy r. 1797 pracownie zamkowe Monaldiego i Pinka były każda z osobna obficiej wypełnione odlewami, niż pracownia Lebruna, jednakże u Monaldiego stało nieco gipsów cudzego utworu, a u Pinka sporo antyków.

Wszystkie, gdziekolwiek spotykane zewnętrzne dane, zarówno jak wewnętrzne cechy dzieł Lebruna — które właśnie mamy sposobność pogłębić w zbiorze Uniwersytetu Warszawskiego — dowodzą, że Francuz ten zajął w dziejach naszej rzeźby za Stanisława Augusta najpoczestniejsze miejsce i że nie wyjęli mu dłuta z ręki Włosi: Monaldi, Staggi, Righi.